La Cuarta Metáfora

Este ensayo fue presentado ante el Departamento de Cinematografía y Realización de Televisión de la Escuela Superior Estatal de Cine Teatro y Televisión en Lodz, Polonia, en mayo de 1990. El Promotor del mismo fue el señor Profesor Jerzy Wójcik, quién en el curso del cuarto año de ese departamento ahondó en los temas a los cuales aquí hago referencia. Posteriormente fue publicado en los cuadernos de cinematografía de la Academia Polaca de la Ciencia, en noviembre del año 1995.

Rafael Marziano Tinoco

"Time , the endless idiot, runs sceaming round the world"
Carson Mc Cullers [1]

El tiempo les propone a los hombres un problema a la vez metafísico y concreto. Metafísico, porque la naturaleza del tiempo escapa a toda medición: todos los mecanismos que usamos para medirlo tan sólo alcanzan - como los metrónomos - a sugerirnos que no hemos perdido el ritmo. El que nos levantemos con la mañana y nos acostemos al ocaso no nos garantiza que la tierra no haya ido frenando sus revoluciones durante los últimos milenios, de suerte que nuestros días no hayan ido a resultar más largos que aquellos del viejo Matusalén [2] . Es un problema concreto porque, como le tocó a Matusalén alguna vez, nos habremos de ir deteriorando cada vez más, envejeciéndonos paulatinamente hasta morir: mientras más tiempo habremos vivido, más probabilidades habrá de que nos muramos. No tengo noticias de que a alguien le haya sido dado el escaparse de esta inexorable ley. Esta noticia envenena, no hay duda, buena parte de nuestras vidas: "En la vida real, los momentos de amor se ven sucedidos por los de la saciedad y los del sueño...Querámoslo admitir o no, estamos poseídos por un verdadero y horrendo sentido de la impermanencia" [3] . El mundo entero se rebela contra tan fatídico destino. Fritjof Capra [4] y Teilhard de Chardin señalaron como tanto en el mundo de los vivos como en el de los seres inanimados dos fuerzas luchan constantemente por salvarnos de la destrucción del tiempo. Una, que hace agruparse a los seres con el fin de que formen sistemas más resistentes y complejos, y que es la base de la evolución. Otra, que tiende a perpetuar la identidad de cada uno de ellos: es la necesidad de trascender, el origen de los mecanismos de la reproducción, de la herencia y de la creación; el ímpetu, cargado de emoción, de dejar una huella ante la muerte. Adler la llama a esta la "lucha contra la pequeñez" [5] . En "Hanna y sus hermanas", Woody Allen trata la impotencia y la falta de talento creativo como las mayores desgracias posibles, aparte, claro está, de la tan temida muerte.

---

[1] Tennesse Williams: Five Plays by Tennesse Williams. Seeker & Warburg, London, 1962. The timeless of a play, pp.127-130.

[2] En efecto la tierra se va deteniendo a causa de la gravedad de la luz sobre ella La paradoja de los gemelos de Eistein explica cómo dos personas nacidas el mismo día pueden tener edades diferentes.

[3] T. Williams: op. cit. : pp.127-130

[4] Fritjof Capra: Punkt Zwrotny (El punto de retorno).Panstwowy Institut wydawniczy. Warszawa, 1989.

[5] F. Capra: op. cit. : p 252

La paternidad - y por ella el nacimiento - , y la creación, resultan para los vivos y para las cosas el límite entre el no ser y el ser, así como la muerte y la destrucción lo son entre el ser y el no ser. Alfred Whitehead afirma que durante la creación, los objetos eternos del reino de la posibilidad ingresan en el tiempo[6] , y este ingreso es -como los partos - doloroso y lleno de temores y emociones que marcan para toda su existencia a los hombres y a las cosas; Otto Rank afirmó que los dos miedos supremos en la vida del hombre son su nacimiento y su muerte [7] : sus dos encuentros con la eternidad, sus más emocionantes vivencias. Las emociones del amor - y las del sexo - son también las emociones de la trascendencia - mi modelo genético corriendo por ahí en el mundo fuera de los límites de mi vida - y ambas tienen que ver con la muerte, porque la conjuran de algún modo, o al menos o nos venden un poco la ilusión de su engaño, como las arañas que mueren al fecundar a la hembra, o los peces que se entierran en el lodo sin saber que no verán jamás a las crías.

---

[6] J. L. Borges: Obras Completas. Editorial Burguera, Barcelona, 1980. Historia de la eternidad (II,316): "El concepto escolástico de lo potencial en lo actual es afín a esta idea(cf). Los objetos eternos de Whitehead que constituyen en "el reino de la posibilidad" e ingresan en el tiempo".

[7] F. Capra: op.cit. : p 253

La vida , perecedera, busca la emoción de la eternidad. Lo eterno, al parecer, fue siempre lo sublime y lo absoluto. Ireneo razona que la Santísima Trinidad es ajena al tiempo [8] de suerte que ninguna de las tres personas que la conforman *antecede* a las demás: Borges escribe que "la eternidad de Dios es más copiosa que todo el universo" [9] . Nuestras vidas, en cambio, yacen en el tiempo. El arte y, como supongo, todas las emociones, como las del sexo, las del nacimiento y las de la muerte, aparecen en la frontera entre lo temporal y lo eterno, alimentándose del singular conflicto entre estos dos irreconciliables mundos. Tennessee Williams escribió que "a que el tiempo sea aquello que priva a nuestras vidas de buena parte de su dignidad y sentido debemos, quizás más que a cualquier otra cosa, el que esta "privación" del sentido de lo temporal que tiene lugar en toda completa obra de arte sea lo que de a ciertas piezas teatrales su sentido de significado y profundidad" [10] . El espectador contempla así, como por una ventana, el acaecer del hecho estético, como un paisaje ajeno a su vida, que a su vez se refiere a su vida misma: "...la contemplación es algo que existe fuera del tiempo y por ello atañe al sentido de lo trágico" [11] . Para Collin Rowe, el espacio trágico, a diferencia del espacio dramático (en el cual vivimos todos los días) está fuera del tiempo [12] . El espacio dramático es orgánico, luchan en él los elementos entre sí, contrapuestos como los hechos en la vida real. En el espacio trágico, los elementos son escenografías, hay una simetría cruel y ordenadora hasta la tiranía: "Saló" de Passolini, todo Kubrik; la primera escena de "Stalker" (Tarkowski), todo el teatro de la crueldad de Artaud suceden en un espacio intencionalmente puesto fuera del tiempo. Es pues ésta una contemplación desusual y, como dijese Eisentein [13] tiene como fin provocar en el espectador el "ex-tasis" la salida de sí mismo, de los límites de la propia temporalidad: "...si el mundo de una pieza teatral no nos ofreciese esta ocasión de ver a sus personajes y situaciones bajo esa especial condición de un mundo fuera del tiempo, entonces las situaciones y personajes de un drama devendrían tan igualmente insípidos y triviales como sus equivalentes encuentros y sucesos de la vida real"[14] .

[8] J. L. Borges: op.cit. : p 323
[9] J. L. Borges: op.cit. : p 328
[10] T. Williams: op.cit. : pp 127-130
[11] T. Williams: op.cit. : pp 127-130
[12] Colin Rowe & Red Koetter: Collage city. The MIT Press, Cambridge, Massachuset, and London,England, 1980
[13] Segei Einsestein:Lecciones de Cinematografía. Selección de escritos de S. Einsestein de la revista "Film na swiecie", Warszawa.(Film en el mundo). 1974
[14] T. Williams: op.cit. : p 127-130

Williams acá se refiere sobre todo al teatro: el tiempo está antes de la escena - que vive en la eternidad - y vuelve con los aplausos; la escena es una especie de santuario [15] , en donde se realiza un sacrificio, y tiene lugar una experiencia mística que está fuera del tiempo. En el cine, en la pantalla, hay una eternidad distinta, llena de los “ tiempos de una toma fluyendo en los de otra” [16] . Pero al igual que en el teatro, la eternidad atañe a los personajes, a las metáforas, a las historias, a las tomas de la película, las cuales una vez montadas permanecen como se las deje, ajenas al tiempo: en “Rumblefish”, Coppola muestra, detenido en el tiempo, el diálogo entre el bien y el mal irónicamente invertidos, ante un enorme reloj sin agujas. Passolini, en “Saló”, un tiempo anticipado del infierno, detenido en el hueco entre la Italia fascista, ya caída, y la nueva Italia, aún no liberada. En la última escena de “Prenom Carmen” (Godard), la heroína habla del horror como el momento entre la vida ya perdida y la muerte inminente que aún no llega. En “Apokalypse Now”, el coronel Kurtz dice sus últimas palabras: “el horror, el horror...” aún vivo, sabiendo que ya ha muerto. En “Fanny y Alexander” quizás el momento mas alargado de cuantos he visto en el cine, la muerte del padrastro abrasado por la llamas junto a su tía enferma, mientras Alexander baja a la recámara prohibida del hermafrodita - visionario, cautivo a causa se sus poderes sobre el bien y sobre el mal.

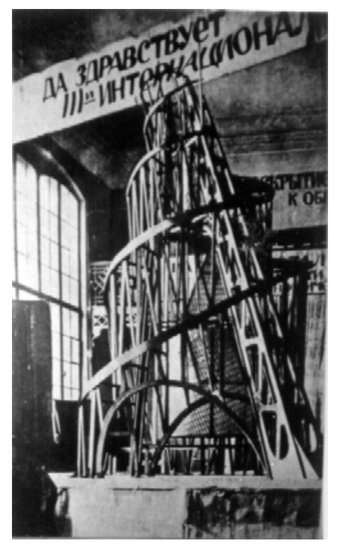
Parece ser entonces, que todo estudio sobre el arte agradecería un estudio sobre la eternidad. Nada mas difícil para alguien que conoce solo el tiempo. Solo podemos servirnos de una metáfora, y de un artificio. La metáfora del tiempo como una pequeña eternidad, y el artificio de suponerlo circular o cíclico, atrapándolo en una jaula para poderlo estudiar.

---

[15] Jerzy Grotowski: El teatro pobre.

[16] Andrzej Tarkowski: Entrevista con A. Tarkowski. Revista Film na swiecie. (film en el mundo). Número dedica do a A.Tarkowski. 1984

Una tradición que empieza por lo menos con Platón , enunció esta idea; Niestzche la llamó la teoría del Eterno Retorno: consiste en suponer que, una vez agotados el número de los componentes de la historia, de las posibles combinaciones que todas las partículas del universo puedan ingeniar para construir todas las variantes posibles de sucesos probables, número éste con toda seguridad enorme pero asimismo finito, esta misma historia comenzará - o volverá a comenzar - a repetirse, detalle a detalle, con todas nuestras vidas adentro, y con ellas todas las cosas de nuestras vidas [17] . El Melquíades de Cien años de Soledad leyó en su libro que la historia del mundo se repetía cada 29.000 años. Hay tres maneras de entender este tiempo encerrado en un anillo: la primera, a la manera de los años astrológicos Platónicos, donde las cosas no suceden de nuevo al final de cada ciclo, sino que son las mismas cosas, y el mismo tiempo los que aparecen de nuevo: el tiempo se recorre a sí mismo como en los puntos de un círculo en la geometría de Euclides, el cual, una vez agotado, viene a ser el mismo. La segunda, la idea de que todo se repite infinitamente en un tiempo infinito, como las distancias de la geometría de Riemann, donde un astrónomo sentado en su observatorio, al cabo de milenios alcanza a ver la imagen de su propia cabeza mirando al universo. La tercera, la de los círculos espirales donde todo se repite pero de otra forma, como Toynbee ve la sucesión de las civilizaciones, como trepan las líneas en la geometría de Lobatczewski.



Esta teoría del Eterno Retorno termina por irse de una vez cuando nos enteramos de que el universo entero está condenado a morir en la tibia sopa del reino de la entropía, agonizando como la música moribunda de un viejo fonógrafo, que inevitablemente se va deteniendo en cada vez más roncos estertores. Pero nos deja, al menos, dos ideas útiles: una, la que alude a la esencial repetición del destino de los hombres - cada madre parirá sus hijos con el mismo dolor, cada cual espera callado el día de su muerte. La solidaridad que nace de tan sumaria semejanza de fracasos y victorias hace que sea posible que nos conmuevan los destinos y las obras de otros hombres. La otra, la de que una sucesión de días iguales es también una cárcel: los hombres huyen de ella como de la muerte, ampliando los horizontes de sus vidas. Alguna vez imaginé esta expansión como ocurriendo en dos direcciones opuestas al mismo tiempo: la de la ciencia, la

[17] J. L. Borges: op.cit. : Historia de la eternidad : el tiempo circular, I,313

de las matemáticas sobre todo, descubriendo lo que quizás ya existe - es sabido que a los matemáticos asola el presentimiento de que su ciencia ha sido ya hecha por alguien en su totalidad, y que tan sólo se la descubre, enterrada como un tesoro perdido en el fondo del alma. Jung sugiere que ella pertenece, como las ideas *a priori* de Kant, al reino de los Arquetipos. La segunda dirección es la del arte, expandiendo el lenguaje de los hombres con un pie puesto en lo conocido y otro en lo inconocible, con su única herramienta posible: la metáfora.

Borges anota que Aristóteles, en su retórica, escribe que "toda metáfora surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles" [18] . Pero la emoción del hecho estético no está en el ingenio y la destreza de encontrar y articular tales similitudes, sino en el profundo vínculo que las soporta, más allá de toda lógica o de toda tradición, más allá de lo que sabemos o de lo que queremos saber. Tres de estas metáforas son especialmente fecundas y parecen colmar hasta la obsesión las literaturas de los pueblos y las historias de sus artes. Una de ellas es la del sueño y la muerte: el sueño, y con él la noche, la bajada al mundo de las sombras, y con ella toda bajada, todas la bajadas y las subidas a mundos superpuestos, la bajada al subconsciente, a un mundo obscuro y - como la muerte eterno e inevitable. Está poblada por las obsesiones del mundo de las sombras; destruye la validez del espacio ("la distancia es psíquicamente cambiante y, bajo ciertas circunstancias puede ser igualada a cero")[19] , y atañe a la naturaleza misma del tiempo: habla de la corrupción del tiempo sobre la vida - la vejez - y de las pesadillas de la eternidad - el infierno - " El lector habrá oído las palabras de Hamlet - recuerda Borges - : morir, dormir, tal vez soñar. Y el temor de que sean atroces los sueños de la muerte"[20] . En otra parte escribe: "En esta página de mera noticia puedo comunicar también la de un sueño. Soñé que salía de otro - populoso de cataclismos y de tumultos - y que me despertaba en una pieza irreconocible. Clareaba: una detenida luz general definía el píe de la cama de fierro, la silla estricta, la puerta y la ventana cerradas, la mesa en blanco. Pensé con miedo: - dónde estoy? y comprendí que no lo sabía. Pensé: -quién soy?, y no me puede reconocer. El miedo creció en mí. Pensé: esta vigilia desconsolada ya es el infierno, esta vigilia sin destino será mi eternidad. Entonces me desperté de

---

[18] J. L. Borges: op.cit. : Historia de la eternidad : La metáfora, I,351

[19] Karl Jung: Rebis , czyli kamien filozofów (Rebis, o la piedra filosofal) Panstwowy Institut Naukowe, Warszawa, 1989. Pisma alchemiczne: Synchronicznosc p 518 (escritos sobre la Alquimia : la sincronicidad p 518)

[20] J. L. Borges: op. cit. : Historia de la Eternidad: La Metáfora, I,353

veras: temblando." [21] Recuerdo yo la historia de una vigilia semejante: "Johnny has got his gun" : el lúcido sueño en la vida de Johnny es peor que este infierno premonitorio de Borges. Son los sueños de "Los espejos" (Tarkowski) y de "Fresas Salvajes" (Bergman), la bajada de Alexander a la celda prohibida en "Fanny y Alexander (Bergman), la bajada de Stalker - "Stalker" (Tarkowski) - a un laberinto de cloacas, y el pozo inmensamente profundo al que tarda en caer un largo tiempo la piedra hasta llegar al fondo. Es todo "La ciudad de las Mujeres" (Fellini), y sobre todo la subida al encuentro con la mujer ideal - que es sólo un sueño - y la bajada en el trampolín viendo a todas las mujeres de su vida - que son sólo recuerdos. Jung recoge tradiciones que sugieren que el universo es un sueño de Dios. Borges escribió la historia de un soñador que vive en una realidad que a su vez es soñada por otro, y así sucesivamente. Llenas están estas historias del miedo atroz a que la mañana de alguien interrumpa la historia del mundo[22]

Otra metáfora es la del río-vida o de la vida como un viaje. Es el cerrado opuesto a la anterior: destruye la validez del tiempo, y atañe a la naturaleza misma del espacio, tan concreto o simbólico como éste pueda ser (ciertamente un tiempo sin espacio, y un espacio sin tiempo son, no las mas torpes metáforas del infierno. Pero quien opera más el tiempo, opera también el espacio *por omisión* - y viceversa - de suerte que el mas inocuo de los espacios se convierte en un lugar de misterio si el tiempo en el cual nos movemos es singular o monstruoso). La segunda metáfora es la de la Odisea de Homero - y la del Ulises de Joyce. Es el camino de "La Strada": en el convento que una noche les da cobijo - viven acá y allá, sin contar los días - una monja le dice a Gelsomina: "ambas vamos de viaje. Usted detrás de su desposado, yo detrás del mío". En "Paris, Texas" (Winders), el padre y el hijo - el mismo hombre repetido en el tiempo - hablan por radio estando uno al lado del otro, bajo la catedral de un distribuidor de autopistas - distribuidor de direcciones y de destinos - y le cuenta al padre, invirtiendo la cronología de la experiencia, la teoría de la relatividad de Eistein, contándole de un hombre que al final de un inmenso camino vuelve sin haber gastado un solo segundo de aquellos que, mientras tanto, han ido cansando a generaciones enteras. Al final de "Apokalypse Now" (Coppola) el capitán Willard encuentra al





[21] J. L. Borges: op. cit. : Discusión: La duración del Infierno. I,179
[22] J. L. Borges: op. cit. : Ficciones: Las ruinas circulares. I,435

coronel Kurtz - quien una vez como él remontó el mismo río, quien una vez, como él, fue el hombre de una misión - descubre en él su alter ego y, como a la imagen de los espejos de su cuarto de Saigón, bajo la misma luz obsesiva y anaranjada, le da muerte. La imagen de un hombre son también sus obras y sus hijos: el capitán toma los escritos de Kurtz, para algún día dárselos al hijo de éste, y termina su obra de destrucción: "bomb all that" es la orden de Kurtz después de su propia muerte. En "2001, a Space Odysey" (Kubrik) el último sobreviviente , al final del viaje, se encuentra a sí mismo por encima del tiempo: como hombre, como anciano, como embrión asombrado del mundo. Al tiempo sobrevive también el monolito, silencioso, eterno, misteriosamente significante[23] .

La tercera metáfora es la de la Ilíada: la de la vida como una lucha, como un reto o un destino. Atañe , como veremos , a la voluntad del mundo a huirle al caos primigenio, sólo que este caos nunca desaparece del todo, vuelve siempre y seduce, y confunde el destino de los hombres y de sus obras. Fellini ve a la Iglesia como la ruina de un enorme programa, cuya secreta finalidad era conocida y entendida al principio por algunos, pero que fue paulatinamente cayendo en el olvido; quedó sólo la enorme maquinaria, el implacable sistema, copioso en dogmas y excomuniones, al cual ya nadie se atreve a detener. Una tradición sostiene que, después de la insurrección de Lucifer, al principio mismo de los tiempos, luego de la cruel batalla entre los ejércitos de los ángeles y los ejércitos de los diablos, y a diferencia de lo que sostiene la versión oficial, un tendencioso grupo de viciosos y a todas vistas desaseados demonios sometieron a Dios, y desde entonces se divierten a su gusto con los privilegios de su Poder. La historia del mundo, llena de tan incontables miserias, con todas sus guerras llamadas santas, con todas sus inquisiciones también llamadas santas, con todas sus intolerancias y excomuniones, empalamientos y empotramientos, y ello sin contar con el quehacer de los malvados comunes y silvestres, que actúan así por la pura y simple vocación de malograr a su prójimo, toda esta historia del mundo parecida mas bien a una historia del infierno, bien parece ser la irrefutable prueba de esta tesis. (Me dijo una vez un amigo Jesuita - como quien comparte un maravilloso secreto - que el cielo no existe: que el infierno sí, pero no después de la muerte, sino antes.) . Recuerdo el principio de "La sombra de los ancestros



[23] El monolito es un objeto del reino eterno venido a este mundo como la aparición de un ángel. Es arquetípico, y por ello, un puente hecia la eternidad (Ver: Transgresividad)

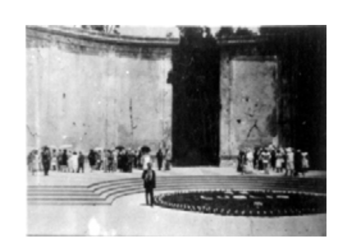
olvidados" (Paradzanow), que cuenta de un lugar "olvidado por Dios y por los hombres".



Borges cita a Philip Mainlander, quien "...bajo el influjo de Shopenhauer...imaginó que somos fragmentos de un Dios que en el principio de los tiempos se destruyó a sí mismo *ávido de no ser***.** La historia universal es la obscura agonía de estos fragmentos" [24] . Sugirió también que el mundo es el sueño de un soñador , soñado a su vez por otro y así sucesivamente: " quizás la serie de estos sueños no tenga fin; quizás la clave esté en el último" [25] . Pero aún en este laberinto de sueños y de ruinas existe la callada forma de un acertijo: y si resolverlo tiene sentido, es que por ello hay un premio, o un asilo, o por que todo ello es una indecible condena, o que en todo caso comporta el conjuro de un encanto , o de un encantador. Según De Quincey, "...el mundo es un lenguaje secreto, olvidado, que ahora apenas deletreamos"[26] . "Elements of crime" tiene la forma de un rompecabezas. En "Rashamon" (Kurosawa), oímos las cuatro versiones de una historia que no alcanzamos nunca a conocer. Como el héroe de Almotasim [27] , así Marcelo, en " La dolce vita" (Fellini), recorre una sucesión de hechos y momentos de su vida cual estancias vacías y sombrías de un laberinto - como recorre también las estancias vacías del palacio en ruinas de una ruinosa aristocracia - se entrega a la avidez del mundo, desoye las llamadas secretas de la sonrisa de una niña y de la mirada de un animal salido del fondo del mar. Stalker - "Stalker" (Tarkowski) - es el guía en un laberinto siempre cambiante y caprichoso, donde "las cosas cambian de hora en hora". Como en "2001 a Space Odysey" - donde en espacios infinitos la tripulación sigue los rastros de una señal misteriosa, y el último sobreviviente va al encuentro consigo mismo; como en "Apókalypse Now" - donde en los meandros de un río, la tripulación sigue los rastros del Coronel Kurtz, en quién el Capitán Willard encuentra su retrato; como en "8 1/2" (Fellini) - donde la última visión





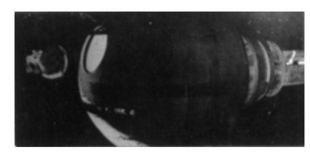


[24] J. L. Borges: op. cit. : Otras inquisiciones: Bithanatos II,216
[25] J. L. Borges: op. cit. : Otras inquisiciones : El sueño de Colridge. II,14
[26] J. L. Borges: op. cit. : Otras inquisiciones : El espejo de los enigmas II,238
[27] J. L. Borges: op. cit. : La Historia de Almotasim

de Guido es la de sí mismo como flautista niño en un circo de fantasía , tienen todos la forma de un acertijo, y el discurso de un laberinto. Son el reto y la tarea del hombre, son la historia de su destino.









Esta tercera metáfora atañe al tiempo y al espacio, y está hecha del material de las dos primeras: desde los tiempos de Edipo los enigmas y los laberintos están llenos de sueños y de viajes. Stalker y Willard son , cada uno , los guías de sendos laberintos. El último tripulante de "2001.." conduce su nave a un destino mas allá de su misión. Guido , el único que conoce, quizás, la película que se filma en "8 1/2".

Cada uno decide su destino, y no sólo, empuja a los demás tras de sí en los corredores de su historia. Escribe Charles Jenks que "la anticipación del futuro es tan ineludible y vulgar como respirar" [28] . Pero, ineludible i vulgar, en ella se basa la grandeza que su propia voluntad concede al hombre. Actuamos y predecimos las consecuencias de lo que hacemos. Al hombre se le concede, al menos en parte, devenir en el autor de su futuro. Williams concluye que "la gran y única dignidad del hombre yace en la deliberada escogencia de ciertos valores morales para vivir y mantenerse como si - al igual que los personajes de una pieza teatral - fuese inmune a la corruptora fuerza del tiempo" [29] . A diferencia de aquel Emperador Chino , quien ordenó que se quemaran todos los libros para así cambiar la historia, y ordenó cercar el imperio con la infinita muralla para así darle límites al mundo, la única salvación del hombre - y su única responsabilidad - es actuar sobre su futuro, expandiendo los límites de su existencia. Jenks supone - a la manera de los hombres del medioevo que soñaron "quimeras", seres fantásticos, en parte humanos, en parte animales - ahora un híbrido de máquina y de hombre, de computadora y mente, al borde de lo que vaticina como la época de un nuevo y superior nivel de complejidad. Al margen de cuál sea nuestro destino inminente, cierto es que vive siempre el ciego impulso hacia el futuro, y su esperanza en él más ciega aún: el circo infinito del "América" de Kafka, la



[28] Charles Jenks: Arquitectura 2000, Predicciones y métodos. Editorial Blume, Barcelona 1978. Filosofías del futuro: futurismo ineludible p 9

[29] T.Williams: op. cit. pp129-130

tarde llena de sol que acompaña, al borde del Pacífico, al hermano menor en "Runblefish" (Coppola), ahora ya para siempre convertido en *Motorcycle boy*, o la tarde también llena de sol , y en ella el anciano y su perro, en un parque ya no neorrealista sino mágico al final de " Umberto D" (De Sica): es la liberación del tiempo y de la causalidad, el inmensamente feliz universo presentido por enfermos vueltos a la vida que regresan de haber experimentado vivencia extrasensorial. La imagen de la vida eterna que por siglos ha ofrecido la Iglesia.

En este momento me detengo por un instante: creo haber llegado a algo de la mayor importancia, y a lo que mas me interesa. Releo el párrafo anterior: "...liberación del tiempo y de la causalidad..." Son ellas, pues, de nuevo, las unívocas cárceles de la existencia, sin las cuales resulta esta imposible. Ambas se apoyan mutuamente - sin tiempo la causalidad no existe, pues no hay sucesión, de modo que la causa no antecede al efecto - en realidad nada *sucede*. Y en cuanto al arte, qué tan esenciales le resultan ambas? Por qué nos inquieta lo que les concierne - los viajes en el tiempo de Wells, el obsesivo retrato de Dorian Grey? En qué consiste el vínculo entre el arte, el tiempo y la eternidad? Hago ahora un paréntesis para hablar del concepto de la holonomía, y de la idea de la creación contínua. Sobre fenómenos tales como lo que Jung llamó Sincronicidad y Transgresividad, como los mecanismos que animan los vínculos secretos del universo. De cómo ellos apoyan la comunidad del mundo. Y de cuál viene a ser la función del arte en esta comunidad. Quizás entonces estas cuestiones se aclaren un poco.

"La Esfera de Pascal" expresa a Dios como una esfera cuyo centro está en todas partes" ([30]). Plotino escribió que "todo está en todas partes, y todo es todo" [31] . La técnica de la holografía - de ahí su nombre - se basa en que cada punto de la "placa fotográfica" contiene información sobre toda la imagen : mientras más numerosos sean los puntos de ella, mientras más grande sea, más nítida y fiel al original será la imagen. (Cada célula del cuerpo humano tiene información genética sobre todo el cuerpo). En la literatura se llamaba "corpus hermétucus" a la colección de los libros que hablaban de todas las cosas [32] . Todos estos conceptos e ideas abarcan una: la del todo expresado en todas y cada una de sus partes por todas y cada una de ellas.

---

[30] J. L. Borges: op. cit. : Otras inquisiciones : La esfera de Pascal III,135

[31] J. L. Borges: op. cit. : Historia de la Eternidad I,317

[32] J. L. Borges: op. cit. : Otras inquisiciones: La esfera de Pascal II,135

Capra resalta esta idea - la Holonomía - en el punto central de su discurso sobre el cambio en el paradigma que presenciamos en la historia contemporánea de la cultura[33] : de la visión del universo como un enorme engranaje - de una visión mecanicista - pasamos a entender el universo como un sistema de sistemas (holon) cada uno de ellos tendiendo a conformar sistemas mas complejos, por una parte, y por otra a conservar su identidad existencial: Capra explica cómo la física contemporánea, por un lado, y la psicología y la informática, por otro, coinciden en una misma conclusión: el universo, con todos los seres y cosas que en él se encuentran, agrupados en progresivos sistemas de cada vez más elevado grado de complejidad, cada vez mas se asemeja a un enorme pensamiento, que él llama *mentalización* [34] - el resultado de la conformación de una mente; al mismo tiempo que crece la convicción de que el universo, a lo largo de la historia de su evolución, va siguiendo , si no un plan, cuando menos una intención. Llega a la conclusión de que la evolución del universo es el enorme proceso por el cual la *mentalización* intencionalmente se permuta en universo. Si hemos llegado a admitir la identidad entre materia y energía, no nos debería ser difícil aceptar el que el pensamiento *se hace* materia y energía, en un universo “a su imagen i semejanza”, permitiéndonos entender a Dios como el Espíritu que se hace Universo [35] . En este proceso de constante creación, estamos tan cerca del momento de la Creación Universal como hace diez mil millones de años. Borges dice que la creación del mundo se lleva a cabo todo el tiempo [36] ; Capra, que Dios vive - y comparte con nosotros , embarcados con El en un mismo destino - la singular aventura de la creación del universo. Hay en esta afirmación el convencimiento de un profundo indeterminismo [37] , la historia como “The past, the present and the perhaps” de Williams[38] que de una vez por todas descarta a Calvino.

Vargas Llosa[39] sugiere que la creación del arte es como un deicidio, que suplanta un poco la obra de Dios. Sin embargo, al artista puede bien considerársele como una especie de “cómplice

[33] F. Capra: op. cit. : p 413
[34] F. Capra: op. cit.: cap. IV: Nueva visión de la realidad El término*mentalización* lo he tomado de la palabra exisgente en la versión polaca “mentacja”. No he tenido oportu nidad de leer el original en Inglés.
[35] F. Capra: op. cit. : p 295
[36] J. L. Borges: op. cit. : Otras inquisiciones: El espejo de los enigmas II,238
[37] F. Capra: op. cit. : p 295
[38] T. Williasms: op. cit. : Orfeus descending, p 287
[39] Mario Vargas Llosa: Historia de un Deicidio

de la creación contínua" y no por cierto el más insignificante: elabora toda suerte de amuletos, objetos o hechos mágicos, metáforas de la vida y el universo, con una carga emocional que sobrepasa los límites de su tiempo y de su cultura. Así, todos los objetos del arte - como todo lo que hacemos - tienen que ver con todo el resto del universo y con todo su destino. Si el mundo es un sueño de Dios, entonces todo lo que hacemos es también parte de ese sueño.

Capra introduce el término Sincronización para expresar el grado de "acuerdo " o armonía con el resto del universo - o si se prefiere, con este sueño de Dios. Pese a querer huir de la idea mecanicista del mundo, sincronización se refiere a dos relojes que marcan la misma hora. Trae a la memoria imagen que Leibniz usó para explicar la armonía del universo, donde un relojero celestial - y por ello infalible- había sincronizado los relojes del mundo, de suerte que resultaba imposible que dejaran de concordar. Sincronización es una idea que abarca cosas tan disímiles como " un certero golpe de tenis, la buena suerte", los momentos de inspiración o de genio, o el secreto cúmulo de motivos que hicieron que algunas esporas del moho *Penicillium notatum* pasasen , arrastradas por el viento, justamente por la ventana del laboratorio que por error había dejado abierta Alexander Fleming, premiando así el esfuerzo de quince años de su vida. Analizando estos "golpes de suerte" ([40]) o coincidencias de la vida , cuya frecuencia notoriamente sobrepasa aquella que para tales eventos cabría esperar como consecuencia natural de la ley de las probabilidades, Jung llegó al término de "coincidencia significativa" para denominar esos momentos durante los cuales la naturaleza parece querernos decir algo: "Cuán inteligentemente se comportan los seres sin inteligencia"[41]. Quizás en el tradicional conocimiento de hechos debidos a estas coincidencias se basan fenómenos tan comunes a todas las culturas como la superstición y la magia. Sistemas tan complejos - y tan antiguos, y por ello tan largo tiempo arraigados y usados por las culturas - como el I Ching y La Cábala, se basan en obtener una respuesta sobre el propio destino a partir de proporciones o números obtenidos al azar. Pero para ello es imprescindible una psique enormemente involucrada. [42] .

Jung llama Sincronicidad - de nuevo la coincidencia de dos tiempos, de dos viajeros en el tiempo

[40] F. Capra: op. cit. : p 414
[41] K. Jung: op. cit. : p 414
[42] K.Jung: op. cit. : p 514

- a la “relatividad del tiempo y del espacio condicionada psíquicamente” [43] . Lo que viene a significar que el tiempo y el espacio devienen en cierto modo cualidades de la mente del observador, y no cosas en sí mismas. Dicho sea de otras manera, cuando la psiquis - la voluntad o la pasión del hombre - están involucradas en un proceso , los acontecimientos que en él se llevan a cabo comienzan a evadir la dictadura del tiempo y del espacio, y por ello de la causalidad (!!!!) . Como en el caso de la telepatía, o de la adivinación en el experimento de Rhine [44] : “Si el tiempo y el espacio se nos muestran condicionados psíquicamente, este cuerpo en movimiento debe caracterizarse por una consecuente relatividad -respecto al tiempo y al espacio- o también someterse a ella”. Contestándole a Eistein, quien en alguna ocasión a su vez replicara así a Heisenberg, podríamos decir que Dios *sí* juega a los dados con el universo, solo que, claro, hace trampas, porque el universo es *Su* pasión. Al teatro le bastan “dos actores, un tablado y una pasión”. Alberto el Grande dijo que la magia se manifiesta a través de un alma presa de la pasión.[45] . La Magia, La Astrología, La Cábala, el I Ching, son manifestaciones culturales de la pasión del alma por su destino: un gato negro cruza la calle silenciosa, y el milagro de un cabalista trae a Fanny y a Alexander de regreso a su casa.

Así como la sincronización es el grado de acuerdo entre el universo y sus partes, así la Transgresividad es el mecanismo que hace este acuerdo posible, Según Jung, este mecanismo se basa en que tanto los fenómenos físicos como los psíquicos se conforman siguiendo un modelo común que parece ser la materia prima de todas las formaciones del universo, suerte de ideas Platónicas, o de conceptos *a priori* como los llamó Kant, los Arquetipos: “a los arquetipos no se los encuentra exclusivamente en la esfera de lo psíquico sino, con la misma frecuencia, en circunstancias que no tienen carácter psíquico (correspondencia del proceso físico exterior)” [46] . Dicho de otra manera, los arquetipos se encuentran tanto en la *psiquis* como en la *phisis*, y aparecen en la génesis de fenómenos tanto psíquicos como físicos, constituyendo un vínculo concreto entre ambos mundos. Por ejemplo, los copos de la nieve, todos los cristales, que siguen un aparentemente cómplice plan secreto. La regularidad de sus formas y proporciones se acercan demasiado a las de la misma geometría, y a la de los objetos ideales de Platón y de Pitágoras. Kant escribió que “las condiciones de posibilidad del pensamiento matemático son las mismas

[43] K. Jung: op. cit. : p 521
[44] K. Jung: op. cit. : p 520
[45] J. L. Borges: op. cit. : II 136
[46] K. Jung: op. cit. : p 562

que las condiciones de posibilidad de los objetos del pensamiento matemático". El pensamiento matemático abarca la geometría de los círculos y los poliedros, el concepto de cantidad y la teoría de los conjuntos. En el mundo encontramos círculos - hechos por Dios o por los hombres - cristales poliédricos; cantidades de cosas y agrupaciones de cosas. Entre ambos mundos podemos establecer un *Isomorfismo*.

Quizás por ello ejerzan los cristales la fascinación que ejercen entre los hombres. Quizás por ello sus privilegios no se limitan al reino de los hombres, sino se extienden al de las cosas: poseen únicas propiedades sobre la luz (y otras ondas electromagnéticas); son el mayor ejemplo de diversidad en la unidad: no hay dos iguales, todos son lo mismo. El descubrimiento de los cristales semiconductores fomentó enormemente el adelanto de la informática. Los diamantes - cristales de carbón - son mas duros que cualquier otra cosa.

Los arquetipos aparecen en las relaciones entre los objetos del pensamiento matemático, y por ello en el arte, porque el arte maneja las proporciones de la geometría cuando maneja las proporciones de la forma. Quisiera detenerme un momento en el principio de las formas geométricas, en lo más elemental de ellas; existen cinco poliedros llamados "coherentes" en el espacio *euclidiano* - el espacio que nuestra tradición y sentidos entienden como "normal". Coherente es aquel poliedro que cumpla con la siguiente condición: cada una de sus aristas, ángulos y caras podrá convertirse en otra arista, ángulo o cara, respectivamente, a través de una serie finita de transformaciones lineales. Ellos son:
El tetraedro: cuatro triángulos equiláteros.
El cubo: seis cuadrados.
El octaedro: ocho triángulos equiláteros.
El dodecaedro: doce pentágonos.
El Isocaedro: veinte triángulos equiláteros.
El tetraedro involucra el conflicto entre el tres y el cuatro. El tres de la Santísima Trinidad se convierte en cuatro con la adición del demonio, problema que fue tratado por los alquimistas.
El cubo, seis (2x3) cuadrados (4), señala las tres direcciones del universo euclidiano.
El octaedro, ocho (2x4) triángulos (3), es la base de una enorme cantidad de cristales; el doble de la pirámide de Kheops; la última visión del viajero de Kubrik al final del tiempo ("2001..."). Corresponde a la representación de Dios o de la totalidad en muchos escritos Bíblicos y de los Alquimistas.
El dodecaedro, doce (3x4) pentágonos (5): Luca di Paccioli fundamentó en las proporciones y

propiedades del pentágono su “Tratado de la Divina Proporción”: “Sin el pentágono - afirmó - es imposible concebir, ni mucho menos *Imaginar* (realizar la imagen, dibujar) ninguna cosa”.
El Isocaedro, veinte (4x5) triángulos (3) , como el dodecaedro involucra juntos el tres , el cuatro y el cinco, las únicas proporciones enteras que se dan en el teorema de Pitágoras.
El tres es la Trinidad Divina, todo el medioevo; es también el triunvirato como forma de control de poder, para que ninguno de los mandatarios se convierta en tirano - hasta hoy viven los poderes divididos en ejecutivo, legislativo y judicial.
El cuatro es la Trinidad mas el demonio - más completa , según Jung [47] . Los arcángeles, en la cima de la jerarquía de los ejércitos celestiales, tienen cuatro alas. Son cuatro los evangelistas. Cuatro, los cuatro jinetes del Apocalipsis.
El cinco del pentágono, junto al cuatro del cuadrado, las figuras que contienen una solución geométrica de la sección áurea: en la naturaleza toda ley de desarrollo y crecimiento está asociada a esta proporción, y no sólo en el mundo de la naturaleza de los animales y las plantas: en la serie de Fibonacci aparece como el límite de la proporción entre dos términos adyacentes de la serie: si definimos la serie por

$$a_n = a_{n-1} + a_{n-2}$$

entonces el límite

$$\lim_{n \to \infty} = \frac{a_{n-2}}{a_{n-1}} = \phi,$$

donde $\phi = 0{,}6180339.....$, la proporción de la sección áurea.

Esta serie es de fundamental importancia en el álgebra de los algoritmos que sirven de base a la teoría de los sistemas y a la informática. Pero Paccioli dedica su Tratado a la divina proporción en el arte. Cuando menos desde la Grecia de Fidias, es herramienta en la elaboración de obras de todo arte, hasta las series roja y azul de Le Corbusier [48] , la colaboración entre Prokofiev y Einsestein, y las obras de Yanis Xenakis, donde expresa y intencionalmente conviven la música y las matemáticas.

Anoto también como en un paréntesis una pequeña representación esquemática de la evolución

[47] K. Jung: Formaciones de lo inconciente. Paidos, Barcelona, 1982
[48] Le Corbusier: El Modulor

de la imagen que del universo se ha ido haciendo la ciencia.

Whitehead aclara que la discusión entre el casualismo y el materialismo es estéril: al llegar a lo infinitesimal, la continuidad no existe; al discernir segmentos del espacio y del tiempo suficientemente pequeños, no hallamos nada de por medio. La causalidad se interrumpe, y el materialismo se desvanece millones de veces por segundo, como los cuadro de una película: un estado del universo trasciende en otro , con pavorosa rapidez, como la segmentada vida de los soldados de "La guerra moderna" de Luis Brito García. (En el momento $t = t_0-1$, la tortuga se encuentra en la posición p_0-1, y Aquiles en la posición p_0-2. En el momento $t = t_0$, Aquiles ya ha alcanzado a la tortuga , en el propio punto p_0. En el momento $t = t_0+1$, Aquiles, a quién toda esta historia le tiene ya podrido, mata a la bendita tortuga de una buena vez y para siempre.)

Pero ahora el esquema ha quedado incompleto. Jung llena el lugar vacante [49] con lo que él llama Sincronicidad, pero tras una conversación con el físico Wolfang Pauli, el esquema contrapone el dúo espacio-tiempo al de materia-energía. Mas si a ello añadimos la idea de Capra de la *mentalización* transformándose en universo (psique en phisis) a través de fenómenos que involucran intercambios de materia y de energía , y que tienen lugar en el espacio-tiempo, bien sea de una manera que obedezca a la causalidad, bien de otra que involucra eventos imprevisibles y discontinuos, llegamos a un *Quaterium* , a la doble pirámide, al octaedro, y a toda su significación como arquetipo. Jung ha encontrado muchos ejemplos parecidos en la historia de la alquimia. [50]

Hace pocos años , en un castillo del norte de Italia, Vittorio Storaro dictó una conferencia donde explicaba algunas de sus ideas referentes al trabajo cinematográfico. Tuve oportunidad de escuchar una grabación de esta conferencia; el discurso de ésta fue muy simple: Storaro recordaba la dualidad existente en la fisiología de la visión, que divide la percepción de la luz en dos principales torrentes: el eje azul-amarillo, y el eje rojo-verde. Tiempo después asistí a una función de " Apokalypse Now ": en ella, este principio enunciado por su director de la Fotografía se cumple con la precisión de un teorema.

"Apokalypse Now" es la historia de un ceremonial, donde el soldado Willard recibe la orden de matar al soldado Kurtz, quien vive al final del río. Cuando lo mata, se da muerte a sí mismo, como metáfora de la cuenta moral de toda guerra. Willard nos descubre Saigón, se aburre;

[49] K. Jung: op. cit. : p 661
[50] K. Jung: op. cit. : p 415, 419, 424.

enloquecido y borracho realiza la coreografía medio-danza, medio-lucha, bajo la música de "The Dors". Destruye el espejo de su imagen, cae cansado. Es éste el principio del río. Al final, en una estancia de similar atmósfera y color, con un idéntico movimiento de cámara - un soldado ya ha bailado la medio-danza, medio-lucha anunciando la muerte - y bajo la misma música, Willard repite el mismo ceremonial de Saigón y mata a Kurtz. Como al principio la cámara subjetiva nos condujo hacia la ventana, ahora nos lleva hacia el río. Al final , repitiendo sus palabras Kurtz, la imagen de Willard se sobrepone a la estatua del Dios al borde del Río, el retrato de piedra de Kurtz.

Entre ambos ceremoniales, el de Willard en Saigón y el de la muerte de Kurtz, la tripulación va pasando por las estaciones del río: durante los días la guerra, cada vez mas extraña, desde el ataque de la caballería aérea hasta el ataque de los arqueros de Kurtz. De noche, cada una de las estaciones deviene un fragmento anticipado del ceremonial final: la cena, la danza, el misterio de la muerte: Kurtz, matando al cocinero, le muestra el camino a Willard.







Es el mundo en el conflicto entre lo azul-noche y lo amarillo-luz, y la otra corriente de color en el conflicto entre el verde- selva, río, color militar - y el rojo - fuego, pancartas de propaganda comunista en Camboya, el humo rojo de las señales -; todo señala y prepara el ceremonial final, el sacrificio: el fuego, el cuarto anaranjado de Kurtz; la noche, los rayos azules de la tempestad; la sangre de la vaca y la sangre de Kurtz. El maquillaje de Willard los mezcla todos , como el maquillaje de Kurtz al matar al cocinero, como el maquillaje del surfista-visionario alucinado de la tripulación, el único que sobrevive. A todo se suma uno más, la palidez del miedo, la ausencia de color: anuncia el inminente peligro: alrededor de la barca, al tiempo del primer bombardeo que oímos. La obscuridad de la selva antes del encuentro con el tigre. La niebla blanca antes del ataque de los arqueros de Kurtz y la muerte del sargento-piloto. Los hombres pintados de blanco en las canoas abriendo el reino de Kurtz al final del río. La lluvia, momentos antes de la muerte del cocinero.

Hemos echado de lado la división cartesiana entre lo físico y lo psíquico. Hemos echado de lado, mas aún, la frontera entre cualquier cosa y cualquier otra. Unido por sutiles parentescos, el universo entero - el visible y el invisible, el explicable y el no tan explicable - forman el cuerpo enorme de un mismo organismo, donde todas las cosas y todos los sucesos que en él existen están hechos de una misma substancia. El subconsciente colectivo, igual en todos los hombres, resulta ser tan sólo parte de esta materia común que anima y sostiene todo lo que existe, si admitimos que el hecho estético, los misterios que conmueven a los seres humanos, la aparente fortuna y fatalidad de los destinos, los sueños y la experiencia mística, la intuición de lo inexplicable escurriéndose entre nosotros como el callado paso de los ángeles son manifestaciones de lo mismo. Mas adelante hablo del arte como metafórica autoconciencia del universo. Acá, de la comunidad de todos los actores de la historia del arte en la historia del desarrollo de esta autoconciencia. Esta comunidad hace que - por ejemplo - cosas tan lejanas como las pirámides de Kheops, los zigurats de Babilonia, la arquitectura de los pueblos de Yucatán y buena parte de la obra de Louis Kahn parezcan emparentados de tal forma como lo están las obras de un mismo autor a lo largo de su vida. Borges apunta que en 1938, Paul Valery escribió que “”La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores ni de los accidentes de su carrera, ni de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura . Esta Historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor”. No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado; “Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente (Emerton:Essays, 2 VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erguido por todos los poetas del orbe. (A Defence of Poetry, 1821)” [51] . La Iglesia había ya propuesto una comunidad donde cabían todos los cardenales, todos los serafines y querubines, los Santos, los Arcángeles, y las almas de los que hubieren merecido el cielo: El cuerpo Místico de la Iglesia; es enorme. Pero en la comunidad a que me refiero caben también los demonios y su maldad, sus destinos plenos de vicisitudes, todas las flores y todos los pájaros y el placer de evocarlos; el mundo completo de las cosas, desde los soles hasta el callado fondo de los agujeros negros.

En este proceso de creación constante, el arte viene a ser una suerte de metafórica reflexión de la

[51] J. L. Borges: op. cit. : Otras inquisiciones: La Flor de Coleridge II,138

comunidad del mundo sobre sí misma, y como una holografía, en donde cada punto contiene la imagen total, así cada obra de arte es todas las obras posibles, es un retrato del mundo entero. Fellini, Tarkowski, Borges, han dicho estar haciendo una sola obra; que tiene la función benefactora, salvadora, de acercar lo Eterno a lo temporal, como los sueños en el hombre, como la Gracia de Dios. En "Ginger y Fred " (Fellini), un anciano almirante exclama: "Amo a los artistas. Ellos son los benefactores de la humanidad", como alguna vez el mismo Fellini habría dicho de los payasos y los cómicos. Capra habla de la "Incubación", la cual consiste en inculcarle al espectador lo que el artista ha sacado de afuera de los límites del tiempo: esta operación es también trascendente al espacio y al tiempo, y reconcilia al espectador con lo Absoluto [52] . La tradición Católica concede el monopolio de la Incubación al Espíritu Santo, Repartidor, aquí y allá, de la Gracia de Dios y, en el caso del arte, por medio del artista: sin la inspiración Divina es imposible la ejecución del arte [53] (Tarkowski: "Andrzej Rublow"). El caso extremo de la Incubación es la Apokatastis [54] , la posesión de una persona por el Espíritu Santo (Apóstoles III,21). La metempsicosis, en cambio, sucede cuando el espíritu de un maestro entra en el alma de un alumno [55] . Son éstos ejemplos de reciclaje espiritual, de un monólogo de Dios consigo Mismo. (Tarkowski dice repetir que Dios calla. Quizás ello no sea tan cierto.)





Borges refiere la historia que Beda el Venerable atribuye a Caedmon en su "Historia ecclessiastica gentes Anglorum" IV,24. Según ésta, Caemon, quien nunca fue mas que un "...rudo pastor [.....], logró cantar en los versos mas dulces [.....] pasajes de la Historia Sagrada. Nadie lo igualó a él, porque no aprendió de los hombres, sino de Dios"[56]. Florianski divide las imágenes de los sueños en aquellas que provienen del mundo terrenal, y aquellas otras que provienen de un mundo paradisíaco [57] . San Agustín habló del origen Divino de todo poema y de toda obra de arte [58] . Es ésta el metafórico relato del monólogo entre lo eterno y lo temporal.

[52] F. Capra: op. cit. : p 425

[53] Pawel Florianski: Ikonostas i inne szkice. (Ikonostas y otros ensayos) Institut Wydawniczy PAX, Warszawa, 1984.

[54] J. L. Borges: op. cit. : La doctrina de los ciclos I,358

[55] J. L. Borges: op. cit. : Historia de la eternidad: Dos notas I,397

[56] J. L. Borges: op. cit. : Historia de la eternidad : El sueño de Coleridge II,143

[57] Pawel Florianski: op. cit.

[58] J. L. Borges: op. cit. : Historia de la eternidad I,329

Monólogo, porque lo intemporal y lo temporal son dos voces de una misma totalidad. A ella debe la emoción perdurable, y su impresión en el alma. Como la experiencia mística [59] , como experiencia fuera del tiempo, la experiencia del hecho estético le otorga al mortal la vivencia de lo eterno. Pero la naturaleza de esta totalidad es un misterio. Como señala Jung, así como podemos distinguir los discursos del alma y nunca señalar al alma misma, así mismo podemos reconocer los discursos de la hostoria del arte - los libros, las galerías, todas las sinfonías - pero el hecho mismo del arte resulta siempre imponderable: "la música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo o algo nos dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación *que no se produce* , es quizás , el hecho estético" [60] . El Misterio en Buñuel, y mas tarde en Bergman, en Antonioni, en Tarkowski, se apoya en una secreta omisión: "nombrar un objeto, dicen que dijo Mallarmé, es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema que reside en la felicidad de ir adivinando. El sueño es sugerirlo" [61]. En el cine no sólo la realidad ilusoria e incompleta: es el misterio de lo que rodea, inquieta y tiraniza a los personajes, y que nunca alcanzamos a ver. (No alcanzamos tampoco a contar el número de las columnas de la Alhambra, ni el final de los jardines de Le Nôtre; Bach , y los negros de New Orleans hicieron la música de un mundo sin principio ni fin).

Un mundo sin principio ni fin, nada más ajeno a quienes viven encerrados en el tiempo. Pero cada vida es una particular historia del mundo: del nacimiento a la muerte hay en cada ser un relato de la vida del universo. Por ello quienes se han salvado de accidentes que pudieron ser fatales recuerdan haber visto en atolondrado sumario, la minuciosa serie de las imágenes de toda su vida: es la necesidad de alcanzar algún orden, de llegar a un equilibrio que refleje como un espejo el equilibrio del mundo: la vida es una metáfora del universo y de la historia del universo, y el arte, la metáfora de esta metáfora. Como el absoluto, como el alma, como la eternidad, como la tierra prometida, en cuya búsqueda agotó Moisés el laberinto de las arenas de un desierto y de los días de una vida, es ella, pese al esfuerzo de la repetida historia de muchas vidas, inalcanzable.

---

[59] F. Capra: op. cit. : p 253
[60] J. L. Borges: op. cit. : Otras inquisiciones: La muralla y los libros II,133
[61] J. L. Borges: op. cit. : Discusiones: El Arte narrativo y la magia I,167

Obras consultadas:

Tennesse Williams: Five Plays by Tennesse Williams. Seeker & Warburg, London, 1962. *The timeless of a play*
Fritjof Capra: Punkt Zwrotny (El punto de retorno). Panstwowy Institut wydawniczy.Warszawa, 1989.
Alfred North Whitehead:Nauka y Swiat nowozytny. (La ciencia y el mundo moderno). Wydawnictwo ZNAK,Kraków, 1987.
J. L. Borges: Obras Completas. Editorial Burguera, Barcelona, 1980
Pawel Florianski: Ikonostas i inne szkice. (Ikonostas y otros ensayos) Institut Wydawniczy PAX, Warszawa, 1984.
Colin Rowe & Red Koetter: Collage city. The MIT Press, Cambridge, Massachuset, and London, England, 1980
Charles Jenks: Arquitectura 2000, Predicciones y métodos. Editorial Blume, Barcelona 1978
Karl Gustaw Jung: Rebis , czyli kamien filozofów (Rebis, o la piedra filosofal) Panstwowy Institut Naukowe, Warszawa, 1989.
Karl Gustaw Jung: Psicología y religión: Paidos studio, Barcelona, 1981.
Karl Gustaw Jung: Respuesta a Job: Fondo de cultura económica, Mexico, 1973.
Karl Gustaw Jung: El hombre y sus símbolos, Carlat, Barcelona, 1976.
Karl Gustaw Jung: Fenómenos de transferencia. Paidos studio, Barcelona, 1981
R. Currant y H. Robbins: ¿Qué es la Matemática? Aguilar, 1971
Alberto Dou S.J.: Fundamentos de la matemática. Editorial lbor, s.a. Nueva colección labor. Barcelona 1970.